

Susana Oliveira

DOIS

MT.2015

Projecto Final para a obtenção de grau de Mestre em Teatro

Especialização em Interpretação e Encenação

Professora Orientadora: Doutora Cláudia Marisa Oliveira

Professora Co-orientadora: Doutora Inês Vicente

Para a Carolina.

Para o Pedro Sardinha, com um brinde à sua vida número DOIS.

agradecimentos

À equipa do “DOIS”, uns mais presentes: Rita Reis, Mariana Reis, Tiago Ralha, Tiago Candal, Carlos Neves, Joana Machado, Hugo Valter Moutinho, Nick Redgrave, e Pedro Sardinha; outros menos: Carolina Losa.

Às minhas orientadoras: Cláudia Marisa Oliveira e Inês Vicente.

Aos professores Sónia Passos e Samuel Guimarães.

Ao FITEI e à equipa técnica do Rivoli, em especial ao Ricardo.

À Rita Barros, à Juliana Sá, à Maria José Ferreira, à Ana Dora Borges e ao Mário Bessa.

À minha irmã e aos meus pais.

palavras-chave

Teatro. Identidade. Cinema. Som. Tempo. Memória. Construção. Absurdo.

resumo

O espectáculo de Teatro “DOIS” aborda a questão da identidade pessoal na sua relação com o Tempo e com a Memória, na apresentação de um espectáculo de Teatro que, afirmando-se como uma construção, questiona a sua própria identidade ao sustentar-se em diversas linguagens artísticas e ao assumir-se como um sistema que depende da sua articulação.

keywords

Theatre. Identity. Cinema. Sound. Time. Memory. Construction. Absurd.

abstract

The Theatre play “DOIS” focuses on the question of personal identity in its relationship with time and memory. Presenting itself as a construction, the play questions its own identity: supported by many artistic languages, it happens in fact to be a system that depends on their articulation.

Sumário

1. Trailer.....	7	4. Mise-en-Scène.....	24
1.1 Motivação.....	10	4.1. Partitura de Movimento.....	24
1.2. Ficha Artística.....	12		
 2. Making Of.....	13	 5. Mise-en-Abîme	53
2.1. Trabalho prévio.....	13		
2.2. Projecto Final.....	14	 6. Lista de Referências	56
 3. Director's Cut.....	21	 Anexo I	57

1. Trailer

O espectáculo DOIS é o resultado de um processo criativo que teve início com a intenção de adaptar o guião de cinema de animação com o mesmo nome para Teatro (anexo I). Escrito há quatro anos, o guião reflecte preocupações que se prendem com a exploração da teatralidade (em particular a do absurdo Beckettiano) no cinema de animação, tendo sido o principal propósito desta investigação prática o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho que permitisse colocar em cena a dramaturgia desenvolvida para o filme, explorando o confronto/tensão entre as duas linguagens.

Stage and camera are two different media. The first having a static frame in which the action takes place, the stage proportion remains fixed and the eye relates to what's happening on stage to the frame, the body remaining relatively the same size against it. With camera different sizes appear. (...) The moving camera gives a flexibility to the space and in turn to the time that can complement and add to the measurements of the dance. (...) The two media are visual, the experience is gained through the eye with both. The use of camera has extended the sense of what dance can be, how movement behaves and further how we see it. The two media do not compete. Each abides in its own territory.

(Caplan, 1993)

Se, como afirma Merce Cunningham na sua nota introdutória a “Beach Birds For Camera” (Caplan, 1993), os dois media não competem e, certamente, cada um habita o seu território, é certa também a sua afinidade, pelo menos na forma como são percebidos por uma audiência.

A linguagem de cena desenvolvida explora, assim, a especificidade desses territórios em co-habitação, em co-dependência, acrescentando-lhes as linguagens da música e da luz que, de forma análoga, se pretendem agentes catalisadores na sucessão dos acontecimentos.

If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the

manners and mannerisms of the age in finally observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares;

(Esslin, 1991: 21-22)

Martin Esslin reúne assim algumas das características daquilo que define como Teatro do Absurdo, referindo-se à produção dramática de alguns autores do pós-guerra que, apesar das diferenças estilísticas, têm em comum uma forma de ver a existência humana.

O espectáculo DOIS apoia-se nestes princípios, adoptando uma narrativa aberta, da qual está ausente uma *história* no sentido tradicional, um conflito no sentido clássico.

The Theatre of The Absurd (...) tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself.

(ibid: 26)

Desta forma, as personagens UM e DOIS não têm existência concreta, não pertencem a um universo reconhecível, nem possuem motivação identificável, parecendo pertencer a uma dimensão onírica. UM e DOIS não são mais do que as suas próprias acções.

Play itself (...) works on the optical nerves of its audience. By raising crucial questions about perception, it reveals Beckett's decisively cinematic sensibility in his stage work, which, like the genre of film, manipulates and controls the spectators' perception.

(Maude, 2009: 5)

As opções de Samuel Beckett em trabalhos como *Play*, *Film*, *Not I*, *What Where*, revelam preocupações cinematográficas que questionam a fronteira entre os dois *media*. Em *Play*, por exemplo, o olhar do espectador é comandado pela luz que se abre, de forma alternada, sobre as personagens, como se de uma edição cinematográfica se tratasse. De forma análoga, pretendi explorar, no espectáculo DOIS, uma linguagem que operasse nessa tensão: a utilização de uma máscara de 16:9 à boca de cena e a amplificação do som das acções das personagens remetem para uma qualidade cinematográfica, sendo inquestionável, no entanto, que se trata de um espectáculo de Teatro, representado ao vivo e com um carácter efémero.

(...) The Theatre of the Absurd has renounced arguing about the absurdity of the human condition; it merely presents it in being – that is, in terms of concrete stage images. (...)

(Esslin, 1991: 25)

Tal como no universo Beckettiano, no espectáculo DOIS a memória assume-se como um instrumento de procura de sentido para a existência humana. A exploração de uma narrativa aberta pressupõe aqui a existência de uma circularidade temporal que se constitui como um facto perturbador e condicionante das acções das personagens.

Sendo estas acções objecto de uma definição absolutamente precisa em termos de movimento – e na ausência de diálogo – elas tornam-se veículo privilegiado de comunicação.

Tratando-se este processo criativo de uma investigação qualitativa, sinto-me absolutamente implicada no meu objecto de estudo, cujo resultado final revela, de forma mais ou menos clara, essa implicação.

Se é o próprio processo criativo que faz emergir, pouco a pouco, as questões de investigação, cuja necessidade de dar resposta levanta outras tantas, tentei envolver a minha equipa numa micro-comunidade de “pensadores-mineiros” (Tavares, 2013) ou de “pescadores do nada” (ibidem), uma vez que é precisamente no momento da prática criativa que nos dignamos *pensar*. Foi essa prática que me obrigou a problematizar a questão da identidade como construção e, a partir daí, a levantar outras questões dramáticas que levaram a novas tomadas de decisão no que se refere à encenação. O que à partida me pareceu castrador da liberdade criativa, obrigou-me a focar a pesquisa de referências artísticas neste aspecto, e abriu possibilidades de resposta que de outra forma não se colocariam, nomeadamente no que diz respeito à introdução de elementos assimétricos na sequência das acções.

Obedecendo a um propósito de investigação artística, este trabalho não pretende produzir conhecimento científico, constituindo-se como uma necessidade pessoal e profundamente subjectiva. No entanto, ao longo do processo criativo, e especialmente após a formalização do compromisso de apresentação do espectáculo no FITEI, procurei manter-me consciente da dimensão espectacular do objecto em construção e da sua função comunicativa:

(...) aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêm essas imagens [da representação da natureza], gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo,

aprendem e deduzem o que representa cada uma (...).

(Aristóteles, 2008: 42-43)

Esta pesquisa, eminentemente prática, contou com dois momentos de apresentação pública antes da estreia, que possibilitaram a discussão, em cada fase, dos resultados obtidos ao longo do processo.

Pretendi replicar o método de trabalho desenvolvido na Unidade Curricular de Pesquisa Teatral II, em que, apesar de o objectivo se prender com um estudo da linguagem de movimento para as personagens do espectáculo, se desenvolveu, paralelamente, uma metodologia de direcção artística e encenação que operasse na tensão entre essa linguagem e a do som, de forma a que ambas se constituíssem como um sistema interdependente, responsável por potenciar as decisões ao nível da encenação.

No período de Janeiro a Junho, pretendi adicionar a este sistema as variáveis da luz e do vídeo, explorando e definindo progressivamente a metodologia adequada à prossecução do principal objectivo do presente projecto – a construção e apresentação do espectáculo “DOIS”, que estreou a 11 de Junho de 2015, no Rivoli Teatro Municipal, no âmbito do FITEI – Festival Internacional de Expressão Ibérica.

Os ensaios decorreram entre Janeiro e Junho de 2015, contando com uma pequena residência artística no Rivoli, entre o dia 3 de Junho e a data da estreia.

A possibilidade de ensaiar na Sala Preta da ESMAE, entre 19 de Maio e 2 Junho permitiu a experimentação com material técnico, condição que se revelou imprescindível para testar eficazmente algumas das opções tomadas.

1.1 Motivação

A questão do Tempo como condição inevitável a que tudo está sujeito constituiu-se muito cedo como a minha primeira preocupação “filosófica”. A história é esta: havia na sala, lá em casa, um relógio de parede. Eu estava a aprender a ver as horas, mas o facto de o relógio ter numeração romana dificultava a tarefa. Eu queria ver os desenhos animados, mas a emissão começava tarde e dava sempre o noticiário antes. Eu perguntava à minha mãe a que horas começava. Ela respondia. Como a resposta era para mim perfeitamente estéril, ela mostrava-me em que posição estariam os ponteiros do relógio quando fosse a hora. Um dia senti que o tempo estava a

demorar mais tempo que o habitual e então fiz a experiência: alterei a posição dos ponteiros para a tão desejada hora e aguardei a consequência. Não houve. Fui chamar a minha mãe e disse-lhe que ainda não estava a dar o que queria ver, apesar de já serem “horas”. Claro que ela ficou muito baralhada e o que se seguiu não é muito importante. O importante é que esta questão me perseguiu sem alguma vez a ter conseguido resolver. Parecia haver entre o Tempo e aquele objecto na parede uma relação intrínseca, embora desequilibrada. O Tempo agia sobre ele mas ele não parecia agir, de forma alguma, sobre o Tempo. O que seria, então, essa coisa do Tempo, que tinha expressão num objecto concreto, apesar de ser completamente independente dele?

Apesar de o espectáculo “DOIS” não se focar apenas neste aspecto específico, fui-me apercebendo ao longo do processo criativo que a questão da identidade como construção alicerçada no Tempo (ou na sua inevitabilidade) e na memória (reflectida nos objectos de cena), sendo talvez o aspecto mais significativo da sua dramaturgia, deve nascer de uma preocupação tão primária, alimentando a minha própria construção identitária. A profissional, certamente, uma vez que me sinto perseguir uma linguagem teatral que me pareça justa para mim, ou seja, que se questiona a si própria enquanto linguagem. Da mesma forma que o Tempo não “é” (no sentido em que só se torna concreto pela sua acção sobre um determinado objecto ou sujeito), o Teatro também parece não “ser” – a sua concretude emerge da articulação, de forma quase incompreensível, das linguagens que convoca, produzindo, neste processo, uma outra linguagem, a linguagem teatral, que eventualmente mascara essas outras linguagens. Quando vamos ao Teatro é Teatro que vemos, um todo que se sustenta no resto, mas que se afirma independente.

Por outro lado, é possível que a opção de explorar uma espacialidade onírica se sustente também na memória pessoal de um sonho recorrente da minha infância. Num campo de terra batida quadrado, os pais levavam os filhos a passear, de forma que as pessoas andavam sempre em grupos de três: pai, mãe e criança. Exactamente no centro desse campo havia uma pequena elevação (também ela quadrada), uma espécie de banco. Todas as crianças tinham uma informação de que os pais não dispunham: passando lá perto iam querer sentar-se. Querendo, iam obviamente sentar-se. Sentando-se, iam sentir medo. Sentindo medo, iam chamar pelos pais. Chamando pelos pais, essa elevação ia começar a enterrar-se muito lentamente, despoletando um pânico crescente. Nenhum dos pais das crianças sabia decifrar esse pânico, observando os filhos aflitos com uma candura que crescia na mesma proporção da sua aflição. Todas as vezes que sonhava isto sentava-me nessa elevação e nunca a experiência anterior nem a perfeita consciência da relação causa / consequência me inibiu de o fazer.

A dramaturgia do espectáculo foi também construída nesta dimensão onírica. Desde o início do processo que foi minha intenção explorar a ausência de um referente concreto, de fácil definição. A constante consciência da representação, por via da experiência da tensão entre realidade e ficção, é provocada por escolhas dramáticas que remetem para alguma correspondência com a realidade, embora a sua estranheza as faça afastarem-se dela: o cenário, a sequência de inevitabilidades que determina o retorno ao início, a simetria das personagens e a sua qualidade de movimento, a amplificação sonora das rotinas quotidianas, a confusão temporal nas referências da cena do *zapping*.

1.2. Ficha Artística

Criação e Direcção Artística: Susana Oliveira

Interpretação: Rita Reis e Mariana Reis

Voz Off: Nick Redgrave

Desenho de Som | Música: Tiago Ralha, Tiago Candal

Vídeo | Desenho de Luz: Hugo Valter Moutinho

Cenografia: Carlos Neves

Figurinos: Joana Machado

Fotografia de Cena: Pedro Sardinha

2. Making Of

A construção do objecto final decorreu entre Janeiro e Junho de 2015, com interrupção durante o mês de Abril, tendo o espectáculo estreado a 11 de Junho no Auditório Isabel Alves Costa do Rivoli Teatro Municipal, no âmbito do FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica. Foi fundamental, na fase anterior à estreia, a possibilidade que a equipa teve de fazer uma curta residência no Teatro, para que fossem ultrapassadas dificuldades técnicas do próprio espaço e para que o espectáculo se adequasse em pleno à sala.

Dados os constrangimentos que se prendem com a extensão do presente trabalho, sendo impossível abarcar todos os momentos de ensaio num documento sistematizado que reflita, passo a passo todos os momentos do processo criativo, optei por mencionar as referências artísticas mais relevantes para a construção do espectáculo e que determinaram algumas das mais importantes decisões de encenação.

2.1. Trabalho Prévio

O trabalho previamente desenvolvido na Unidade Curricular de Pesquisa Teatral II foi fundamental para construção do objecto final.

Nesta altura pretendi desenvolver uma linguagem física para as personagens UM e DOIS, ao mesmo tempo que se definiram as linhas gerais para a dramaturgia do espectáculo. Concluí, nessa pesquisa, que as personagens executariam acções quotidianas em rituais obsessivos e que a exploração da amplificação do som resultante dessas acções as expunha de forma extremamente auto-consciente e auto-centrada, tendo sido minha intenção, posteriormente, explorar este traço de personalidade mais a fundo.

Concluí ainda que essa dramaturgia exigia uma ruptura, ao nível da qualidade de movimento e da percepção do Tempo, operada no momento da quebra da simetria, que corresponde à altura em que as personagens atiram a carta, já lida, para o espaço uma da outra (32'58" do registo vídeo – anexo II). Enquanto não têm consciência uma da outra, as acções das personagens são ritualistas, cronometradas, ritmadas, num padrão de tempo constante, enquanto que, após a quebra da simetria, e apesar de continuarem a ser cronometradas, elas se tornam mais lentas, mais densas e menos interrompidas, acentuando a estranheza da descoberta da situação.

Relativamente à linguagem de movimento, e partindo do pressuposto que, no filme de animação, as personagens executariam as acções de forma natural e quotidiana, pareceu-me, inicialmente, que o inverso seria justo na sua adaptação para teatro, ou seja, que as personagens adoptassem uma linguagem de “boneco”. Concluí que essa inversão não poderia acontecer de forma linear e que talvez, em Teatro, a identificação dessa qualidade não passe por uma linguagem de exagero constante. Pelo contrário, trabalhou-se uma linguagem aproximada da “natural”, pontuada por imagens estáticas de expressões físicas exageradas, por exemplo, as das reacções ao sabor do chá (10’06” do registo vídeo – anexo II).

Nesta fase de pesquisa, a cena do *zapping* mostrou ser a mais frágil, tanto em termos da sua duração, como da gestão dos tempos, dos conteúdos e das reacções por parte das atrizes. Decidi mantê-la, no entanto, no projecto final (20’53” do registo vídeo – anexo II), tendo tido o cuidado de rever o aspectos mencionados.

Apesar de não o ter abordado nessa altura, ficou também claro para mim que UM e DOIS teriam uma qualquer tarefa para cumprir, funcionando todas as outras como forma de procrastinação relativamente a essa, que seria imprescindível para que se cumprisse o inevitável ciclo.

2.2. Projecto Final

A questão existencial da identidade pessoal é transversal à criação artística, da literatura à pintura, do cinema ao teatro, constituindo-se esta última, dadas as suas características efémeras, presenciais, e cujos processos de trabalho dependem de um grupo mais ou menos grande de pessoas, como terreno privilegiado para a exploração de tal questão, profundamente humana.

A criação de objectos artísticos que exponham esta temática como uma construção, mais ou menos consciente, mais ou menos ficcionada, tem também estado bastante presente tanto no cinema como no teatro.

Desta forma, optei por uma metodologia de trabalho em que, paralelamente aos ensaios, se fizeram sessões de cinema e de partilha de leituras que considere relevantes para o meu processo criativo. Estas sessões aconteceram todas as quartas-feiras, entre Janeiro e Março.

É incontornável a referência à produção dramaturgica do pós-guerra, em particular dos autores do Teatro do Absurdo, constituindo-se o trabalho de Samuel Beckett como um pilar essencial nesta pesquisa.

(...) Generally speaking, the problem of personal identity in Carroll's and Beckett's works is pursued through a gradual elimination of all referential points of personal identity (names, bodily continuity, memory and language). (...)

(Doncheva, 2012)

Em *Happy Days*, de Samuel Beckett, a relação afectiva de Winnie com os objectos que guarda dentro do saco possibilita-lhe gerir a passagem do tempo (do qual apenas tem como referência a “campainha que toca para acordar” e a “campainha que toca para dormir”), ao mesmo tempo que a envolve nas memórias que alicerçam a sua noção de si-própria. No Acto II, o facto de se encontrar enterrada até à cabeça e de se ver privada do seu uso estará na base de uma progressiva deterioração da memória e da linguagem: são os objectos, entendidos como materialização de memórias, que lhe permitem falar “à moda antiga”, ou seja, reportar-se ao tempo em que se identifica como pessoa.

“Não dá Trabalho Nenhum”, uma recente produção do Teatro Experimental do Porto com encenação de Gonçalo Amorim, apresenta uma sessão de psicanálise de um actor que tenta compreender-se e estruturar-se com recurso a uma série de memórias.

O recurso a realidades ficcionadas como motor de busca da identidade tem também sido bastante explorado no cinema.

No filme “Fight Club” (Fincher, 1999), o narrador interpretado por Edward Norton (que não tem nome) coloca em causa a sua identidade pessoal e profissional, construindo, apesar de inconscientemente, uma personalidade alternativa, diametralmente oposta em valores e atitudes à que reconhece para si-próprio.

Em “Opening Night” (Cassavetes, 1977), a protagonista (Gena Rowlands) desempenha o papel de uma actriz (Myrtle) que recusa identificar-se com a personagem que interpreta na peça de Teatro que a companhia está a ensaiar, negando o facto de estar a envelhecer. Após uma sequência de tentativas frustradas de interpretação de uma determinada cena, e acerca da personagem em causa, acaba por confessar à dramaturga (Sarah):

(...) She's very alien to me. Wish I could have something to say... that would make sense so that I could make sense. I somehow... I seem to have lost the... reality of the... reality. I dream funny dreams, too... I'm not myself. (...)

(Cassavetes, 1977)

Num outro momento de ensaios, e ainda sem conseguir resolver o entrave à interpretação desta personagem, na qual não se reconhece, consegue verbalizar um pouco melhor a questão:

(...) Sarah: How old are you? If you can't say your age, then you can't accept my play.

Myrtle: I accept my age.

Sarah: Why can't you read my lines?

Myrtle: Listen, Sarah, every playwright writes a play about herself. You've written a play about aging. I'm not your age.

Sarah: What is your age?

Myrtle: I'm aware that playing an older woman is part of my problem. I have no illusions about being a teenager, but... (...) I'm not going through menopause. I'm not ready to play grandmother shit. You're very clever. If I'm good at this part, my career is severely limited.

Sarah: Limited to what?

Myrtle: Once you're convincing in a part, the audience accepts you as that.

(Cassavetes, 1977)

No entanto, a questão que dificulta o seu processo de construção da personagem, será na verdade responsável por despoletar mecanismos de identificação pessoal. Este filme explora ainda a exposição da construção artística e a tensão entre as linguagens teatral e cinematográfica. A equipa que compõe a ficha artística do filme é a mesma envolvida na produção teatral em foco e esta tensão está constantemente presente nas decisões ao nível da realização. A descontinuidade temporal e a escolha de planos cinematográficos que focam situações nos bastidores, durante o espectáculo, ou que permitem perceber a falsidade do cenário, remetem o espectador para uma constante consciência do objecto fílmico como uma construção. Gena Rowlands, em conversa com Ben Gazarra acerca deste filme afirma: "I just think you look at John's films and you know it's fiction, but you know you're not being lied to." (Ayre, 2011)

“The Purple Rose of Cairo” (Allen, 1985), é o título do filme que está em exibição na localidade onde se passa a acção do filme homónimo realizado por Woody Allen. Após a saída da tela de Tom Baxter (uma das personagens do filme dentro do filme), para se encontrar com Cecilia, que está na plateia, a constatação de um dos membros da equipa é reveladora desse desejo de construção identitária: “The real ones want their lives fiction and the fictional ones want their lives real.” (Allen, 1985).

Alguns dos diálogos deste filme têm uma função semelhante. Na situação em que Cecilia se encontra com Gil Shepherd, o actor que desempenha a personagem de Tom Baxter, assistimos a uma desconstrução do próprio universo do filme (ou, noutras palavras, a uma exposição da sua construção):

Gil Shepherd: Where’s Tom?

Cecilia: Why?

Gil Shepherd: Well, he’s my character, I created him.

Cecilia: Didn’t the man who wrote the movie do that?

Gil Shepherd: Yes, technically, but I made him live, I fleshed him out.

Cecilia: You did a wonderful job, he’s adorable.

Gil Shepherd: Thank you. Thank you very much. What’s your name?

Cecilia: Cecilia.

Gil Shepherd: Where is he?

Cecilia: Why?

Gil Shepherd: Has he done anything wrong?

Cecilia: Wrong like what?

Gil Shepherd: Has he stolen anything, or attacked any females? You?

Cecilia: No, gosh, no, he’s as sweet as can be.

Gil Shepherd: Well, I played him sweet. I was well reviewed.

(Allen, 1985)

O mesmo acontece quando Tom Baxter, depois de se aperceber que o seu dinheiro é falso e que não tem validade fora da tela, leva Cecilia a jantar ao restaurante do filme:

Tom Baxter: Table for seven, please, Arturo.

Arturo: Yes, sir. For seven? That's impossible, it's always six.

Outra personagem: We have an extra!

(Allen, 1985)

Ainda em “The Purple Rose of Cairo” (Allen, 1985), as personagens do filme em exibição, impedidas de continuar a representar devido à ausência de Tom Baxter, consideram a possibilidade de inverter o paradigma: “(...) Let's just readjust our definitions. Let's redefine ourselves as the real world and them as the world of illusion and shadow, you see? We're reality and they're a dream. (...)” (Allen, 1985)

Em “Persona” (Bergman, 2014), a questão da identidade é abordada como uma construção, uma representação do “eu” fora de si próprio, e as duas personagens podem ser vistas como uma só, na sua inversão de papéis: a actriz – Elizabeth – é observada por Alma, mas passará esta a constituir-se como objecto de estudo da primeira, como é explícito na carta que dirige à directora do hospital: “(...) [Alma] *Complains that her life concepts don't agree with her actions. (...) It is fun to study her.* (...)” (Bergman, 2014). Em todo o caso, a questão é explorada com duas personagens distintas, com diferentes caracteres, que desempenham funções concretas relativamente uma à outra. O próprio discurso que a directora do hospital dirige a Elizabeth pretende alertá-la para a possibilidade de a sua decisão de se manter em silêncio, apesar de a reconhecer como um sistema ardilosamente montado, se constituir como uma armadilha análoga à da representação.

You think I don't understand? The impossible dream. Not of seeming, but of being. Conscious every moment. Vigilant. At the same time, the abyss between what you are for others and for yourself, the feeling of vertigo and the constant desire at least, of being exposed, of being analysed, dissected, maybe even annihilated. Every word a lie, every gesture a falsehood, every smile a grimace. Suicide? Oh, no! That is horrible. You would not do such a thing. But you can stay immobile and in silence. At least that way you don't lie. You can close within yourself, alienate yourself. This way you will not have to act roles, and put on false gestures. You think. But, do you see? Reality is in the way, your hiding place is not impenetrable. Life sweeps in through everywhere. And you are obliged to react. No one asks if it is real or unreal, if you are true or false. The question is only important in theatre. And almost hardly there. I understand you, Elisabeth. I understand that you are in silence, that you are immobile, that you have placed this lack of will in such a fantastic system. I understand you and admire you. I think you should maintain this role until it ends, until it stops being interesting. Then you can leave it. The same way that you left little by little the others.

(Bergman, 2014)

A mesma questão é apresentada de outro modo em “Fanny e Alexandre” (Bergman, 2006), no discurso da nova directora do Teatro local aos seus actores, após a estreia de “Noite de Reis”:

(...) Émilie: Para nós o Teatro é uma espécie de capa protectora que nos envolve. Mal temos tempo de reparar que os anos vão passando. (...) o palco rodeia-nos de sombras protectoras. Os poetas dizem-nos o que devemos dizer e pensar. (...) As pessoas estão sentadas ali em baixo, gostam de nós, são-nos extraordinariamente fieis, mesmo se lhes damos pedras em vez de pão. Para nos justificarmos aos olhos do mundo à nossa volta, dizemos que a nossa profissão é difícil. É uma mentira que o mundo aceita porque é muito mais agradável assistir a uma coisa difícil do que a uma coisa fácil. No entanto, a maior parte do tempo, é para nós um jogo. Representamos porque achamos divertido. (...) Passamos a vida a enganar-nos, a olhar os outros com olhos críticos e a nós com indulgência. Mas onde está o conhecimento de si, a confiança em si, o respeito de si? Tudo qualidades que a nossa profissão desconhece. (...) o que de facto sou não sei. Porque não me interessa saber a verdade de mim própria. (...) não me preocupo com a realidade. Que é sem interesse, sem cor, e não me diz respeito. (...) Há actores que dizem interessar-se pelo mundo à sua volta, mas eu sei que se enganam a si próprios.

Os actores não dizem nada (...). Émilie olha à sua volta e descobre (...) olhares tristes e interrogadores: será a mim que ela se dirige? (...)

Émilie: Olham para mim como se eu estivesse a acusar-vos. Mas é precisamente o oposto. Como gostamos uns dos outros, ousa dizer o que sinto. Talvez seja egoísta e não gostasse de o ser. Talvez esteja enganada.

Tomas Graal: Estás farta do teatro?

Émilie: Penso que sim. (...)

Tomas Graal: Talvez queiras ir-te embora.

Émilie: Sim, talvez queira ir-me embora. (...)

(Bergman, 2006: 97-99)

Émilie irá mais tarde, de facto, abandonar o Teatro.

Em “A Dupla Vida de Véronique” (Kieslowski, 1991), as duas personagens vivem vidas paralelas, têm o mesmo nome e mais ou menos a mesma personalidade, com a diferença de uma parecer mais “bem adaptada” que outra. De facto, os “erros” cometidos por uma são sempre evitados e contornados pela outra.

A identidade própria associada aos objectos como materialização de memórias é também explorada no filme:

(...)

- What else do you want to know about me?
- Everything. (...)

(Kieslowski, 1991)

A seguir a este diálogo, Véronique despeja os objectos da sua mala em cima da cama, para que a partir deles se reconstrua a sua história.

Foi precisamente a reflexão acerca de “Persona” e “A Dupla Vida de Véronique” que me fez colocar em causa a constante simetria das personagens de “DOIS”, sentindo a necessidade de introduzir pequenas diferenças nas acções. O momento mais óbvio para que isso acontecesse era a cena do chá – apenas a personagem UM é suficientemente obsessiva para colocar as últimas colheres de açúcar (11’47” do registo vídeo – anexo II), estabelecendo-se assim uma diferença fulcral entre elas: UM comete erros sistemáticos, DOIS contorna-os. Outras diferenças do mesmo tipo foram posteriormente introduzidas: UM falha sempre no momento de pintar a unha do dedo mindinho e DOIS não (02’25” do registo vídeo – anexo II). UM borrata sempre o baton quando pinta os lábios e DOIS não (07’21” do registo vídeo – anexo II).

A decisão dramaturgica de as personagens recorrerem à obra “On The Origin of Species Or The Preservation of Favoured Races in The Struggle For Life”, de Charles Darwin, da qual lêem passagens a determinada altura (15’04” do registo vídeo – anexo II), surgiu também desta reflexão. A sua consciência de si próprias é tão desmesurada que é nesta obra que procuram sentido para a sua condição.

3. Director's Cut

O espectáculo foi construído tendo por base as linhas gerais do guião inicial – duas personagens que executam uma sequência de acções em perfeita simetria, que é quebrada por um acaso que determina o retorno ao início – e fui estabelecendo várias sequências para as cenas até chegar à sequência final. Parti da estrutura do trabalho apresentado em Pesquisa Teatral II:

1. Chá
2. Zapping
3. Carta
4. Quebra da simetria
5. Morte
6. Retorno ao Início

A estes elementos foram acrescentadas as cenas do verniz e do baton e todo o momento de reconhecimento do espaço uma da outra (33'10" do registo vídeo – anexo II), antes do retorno ao início. Essas cenas foram sendo desenvolvidas ao longo do processo, mas não tiveram sempre o mesmo lugar na sequência das acções.

A cena da carta foi também separada em quatro fases, tendo tomado a decisão de a abordar como a tarefa mais importante das personagens, e passando todas as outras a funcionar como momentos de procrastinação relativamente a ela, embora tenha considerado, para esse efeito, acções de carácter mais quotidiano ou rotineiro – como lavar loiça, arrumar roupa ou organizar uma pilha de livros. A escolha desta cena prende-se com o facto de se constituir como a que irremediavelmente despoleta a quebra da simetria. Estando dividida em quatro momentos, ela passa a representar uma inevitabilidade que determina a troca de papéis e a circularidade que enclausura as personagens.

Para reforçar o carácter obsessivo das personagens, cada um dos momentos da carta compreende o anterior e acrescenta-lhe uma sequência de movimentos. De cada vez que executam esta tarefa, as personagens estão mais próximas de a concluir, o que acontece apenas na quarta vez.

Considerei, inicialmente, que o primeiro momento da carta seria a cena ideal para dar início ao espectáculo, ideia que abandonei por perceber que a cena do verniz, devido ao uso do vídeo em cena, fica mais facilmente na memória do espectador como a “primeira”, facilitando o seu

reconhecimento no momento em que as personagens trocam de espaço e reiniciam o espectáculo.

Também a cena da leitura do livro foi sofrendo alterações. Como era minha intenção que as personagens tivessem exemplares da edição original da obra de Darwin, não fazia sentido que o texto fosse lido em português. Experimentei gravá-lo com uma voz feminina que lê em inglês, percebendo-se, no entanto, o sotaque português (esta voz corresponderia às das personagens), tendo optado mais tarde por gravar uma voz masculina cuja língua materna é o inglês, com tradução simultânea para português. Desta forma, a voz masculina corresponderá à do autor e a feminina à das personagens.

Sendo o carácter circular do Tempo um dos pilares da dramaturgia do espectáculo, era essencial que ele fosse pontuado por elementos que fossem denunciando esse aspecto. À carta já amarrotada e à marca de baton no envelope – elementos já presentes na apresentação do resultado do trabalho desenvolvido em Pesquisa Teatral II – e ao contorno do corpo desenhado no chão – presente no guião inicial – foi acrescentado o baton borratado da personagem UM logo no início do espectáculo e antes dessa acção acontecer. Também as unhas das personagens já estão pintadas antes de iniciarem essa tarefa.

A questão da abordagem da peça como uma construção que se opera na tensão entre realidade e ficção está expressa em momentos como o imediatamente anterior ao reinício do espectáculo, quando as atrizes, depois de trocarem de espaço (e à vista do público), repõem o sofá e o revólver nos seus sítios originais e “combinam” recomeçar (38’24” do registo vídeo – anexo II).

As memórias que despoletam a consciência das personagens da sua condição encontram-se materializadas em objectos de cena como a carta e as fotografias.

No que respeita ao som (e à sua reprodução) foram também sendo tomadas decisões que estabelecem uma constante consciência da construção teatral. Por exemplo, apesar de vermos a atrizes a deslocarem-se no espaço delimitado do palco, ouvimos o som dos seus passos no sistema *surround* da sala, dando a ilusão de que circulam à volta do público. Por outro lado, a posição de reprodução do som foi invertida, ou seja, ouvimos os movimentos de UM do lado de DOIS e vice-versa, permitindo interpretá-las como a “artista de *foley*” uma da outra.

Também no momento em que se assinala a primeira diferença significativa entre as personagens – quando DOIS não coloca as últimas colheres de açúcar (11’47” do registo vídeo – anexo II) foi tomada uma opção na banda sonora que reforça esse aspecto: é utilizado um *reverse*, ou seja,

ouvimos as mesmas notas, embora as que correspondem a DOIS apresentem o ataque no fim e não no início, como acontece com UM, evoluindo novamente para o tema original, desta vez apresentado em duplicado e com o desfasamento correspondente ao dos movimentos das personagens.

Relativamente à cena do *zapping*, optei por usar referências de programas televisivos, publicidade e cinema de várias épocas, na tentativa de provocar uma confusão temporal, bem como cenas paradigmáticas dos filmes estudados, como por exemplo:


- o momento em que, em “Fight Club” (Fincher, 1999), Marla descobre que o narrador tinha dado um tiro em si-próprio (28’39” do registo vídeo – anexo II);
- um excerto cómico da estreia da peça de teatro em “Opening Night” (Cassavetes, 1977) (22’41” do registo vídeo – anexo II);
- a cena amorosa entre Cecilia e Tom Baxter no filme “A Rosa Púrpura do Cairo” (Allen, 1985) (23’57” do registo vídeo – anexo II);
- a cena da morte em “A Dupla Vida de Veronique” (Kieslovski, 1991) (27’35” do registo vídeo – anexo II);
- parte do discurso da directora do hospital em “Persona” (Bergman, 2014) (21’52” do registo vídeo – anexo II).


4. Mise-en-Scène

A partitura que apresento em seguida não pretende ser uma tradução eficaz da encenação e não serve esse propósito. Apesar de servir como registo do rigor coreográfico, constitui-se como complemento ao registo de vídeo do espectáculo. Optei por inseri-la neste capítulo por fazer sentido na estrutura formal deste trabalho, devendo, no entanto, ser encarada como um anexo.

4.1. Partitura de Movimento

bpm = 60

1 / 2 / 3 / 4 = 

1 e / 2 e / 3 e / 4 e = 

BLACK OUT - 1 2 3 4 1 2 3

passos para o armário + *fade in* de luz – 1 e 2 e 3 e 4 e

mãos à maçaneta – 1 2 3

abrem o armário – 1 2 3 4

mãos dentro – 1 2 3

VÍDEO (*cross-fade* com papel de parede)

vasculham – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

apanham verniz – 1 2 3

trazem para fora do armário – 1 2 3 4

beijo – 1 2 3

passos para sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e

preparam-se para sentar – 1 2

sentam-se – 3

agitam verniz nas palmas das mãos – 1 2 3 4

movimento para pousar – 1 2 3

pousam – 1

desenroscam tampa – 2 3

afastam frasco – 4

pousam outra mão na mesa – 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1

vão pintar unha do polegar – 2 3 4 1 2 3

pintam – 1

vão ao frasco – 2 3 4 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1

vão pintar unha do indicador – 2 3 4 1 2 3

pintam – 1

vão ao frasco – 2 3 4 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1

vão pintar unha do médio – 2 3 4 1 2 3

pintam – 1

vão ao frasco – 2 3 4 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1

vão pintar unha do anelar – 2 3 4 1 2 3

pintam – 1

vão ao frasco – 2 3 4 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1

vão pintar unha do mindinho – 2 3 4

hesitam - 1 2 3

preparam-se para pintar (inspiram) - 1

preparam-se para pintar (glote + movimento pulso) - 2 3 4

levam pincel à unha - 1 2 3

pintam - 1

UM (erra)

leva pincel ao frasco - 2 3

volta-se de frente - 4

observa a mão - 1

traz a mão para perto da cara + vocaliza um “não” quase imperceptível - 2 3

limpa unha de um lado - 1 2

limpa do outro lado - 3 4

DOIS (pinta com sucesso)

leva pincel ao frasco - 2 3

volta-se de frente - 4

observa a mão + vocaliza um “sim” quase imperceptível - 1

saúda o trabalho conquistado - 2 3 1 2 3 4

movimento dos dedos (em separado) - 1 2 3

movimento todos os dedos - 1

observam - 2 3 4

mão ao lado + inspiram - 1 2

olham relógio + expiram - 3

apanham relógio - 1

trazem relógio - 2 3 4

dão corda - 1 e 2 e 3 e

pousam relógio - 1 2 3 4

pousam mão no joelho + inspiram - 1 2 3

abanam braço + expiram - 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1

campainha + susto – 2 3
 abafam som da campainha – 4 1 2 (3)
 erguem-se – 1 2 3
 tiram a mão do relógio - 4
 recompõem-se no sofá – 1 2 3
 trazem relógio à frente com as duas mãos – 1 2
 arrumam-no com uma mão - 3 4
 arrumam relógio – 1 2 3
 mãos nos joelhos – 1 2 3 4
 inspiram – 1 2
 expiram – 3
 mão na mesa – 1 2
 vão buscar pincel – 3 4
 molham pincel – 1 2
 retiram excesso – 3
 mostram pincel - 1
 vão pintar unha do polegar – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do indicador – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do médio – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1

molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do anelar – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do mindinho – 2 3 4
 preparam-se para pintar (inspiram) - 1
 preparam-se para pintar (glote + movimento pulso) - 2 3 4
 levam pincel à unha – 1 2 3
 pintam – 1

UM (erra)

leva pincel ao frasco – 2 3
 volta-se de frente - 4
 observa a mão – 1
 traz a mão para perto da cara + vocaliza um “não quase imperceptível – 2 3
 limpa unha de um lado – 1 2
 limpa do outro lado – 3 4

DOIS (pinta com sucesso)

leva pincel ao frasco – 2 3
 volta-se de frente - 4
 observa a mão + vocaliza um “sim” quase imperceptível – 1
 saúda o trabalho conquistado – 2 3 1 2 3 4

movimento dos dedos (em separado) – 1 2 3
 movimento todos os dedos – 1

observam – 2 3 4
 mão ao lado + inspiram – 1 2
 olham relógio + expiram – 3
 apanham relógio – 1
 trazem relógio – 2 3 4
 dão corda – 1 e 2 e 3 e
 pousam relógio – 1 2 3 4
 pousam mão no joelho + inspiram – 1 2 3
 abanam braço + expiram – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1
 campainha + susto – 2 3
 abafam som da campainha – 4 1 2 (3)
 erguem-se – 1 2 3
 tiram a mão do relógio - 4
 recompõem-se no sofá – 1 2 3
 trazem relógio à frente com as duas mãos – 1 2
 arrumam-no com uma mão - 3 4
 mãos nos joelhos – 1 2 3 4
 inspiram – 1 2 3
 expiram – 1 2 3 4
 levam mãos ao frasco – 1 2 3
 arrastam-no na mesa – 1
 enroscam a tampa – 2 3 4
 trazem frasco à frente – 1 2
 levantam-se – 3
 passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 4 e
 mão dentro do armário – 1 2 3

VÍDEO

mão dentro do armário – 1 2 3
 pousam frasco - 4
 vão tirar a mão 1 2 3
 vão buscar baton (fora do plano) – 1 2 3 4

tiram baton – 1 2

observam-no – 3

voltam-se de frente – 1 2

outra mão à tampa – 3 4

tiram tampa – 1 2 3

rodam parte de baixo para fazer subir o baton – 1 2 3 4

pintam lábio de baixo – 1 2 3

pintam metade lábio de cima 1 2

UM

pinta outra metade + vocaliza erro - 3 4

DOIS

pinta outra metade – 3 4

movimento lábios para espalhar baton – 1 2 3

beijo – 1

rodam a parte de baixo para guardar baton – 2 3 4

colocam a tampa – 1 2 3

pancadinha na tampa – 1

voltam-se para o armário – 2

VÍDEO

arrumam baton – 3 4

mãos às maçanetas do armário – 1 2 3

fecham armário - 1 2 3 4

voltam-se de frente + inspiram – 1 2

expiram – 3

passos para o sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e

preparam-se para sentar – 1

sentam-se – 2 (3)

CARTA I

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro – 1 2 3

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro 1 2 3

olhos mais dentro + inspiração – 1 2 3 4

olhos fora + expiração – 1 2 3

mão à carta (até à mesinha) - 1 2 3 4

mão à carta (desliza pela madeira até chegar) - 1 2 3

surpresa – 1

pausa - 2 3 4

mão regressa – 1

pausa - 2 3

inspiram – 1 2

expiram – 3 4

preparam-se para levantar – 1 2

levantam-se – 3

CHÁ

passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 4 e

pausa – 1 2 3

pagam no tabuleiro – 1 2

voltam-se de frente – 3 4

inspiram – 1 2

expiram – 3

passos para as mesinhas 1 e 2 e 3 e 4 e

pausa – 1 2

iniciam movimento de pousar tabuleiro - 3

pousam tabuleiro – 1

mãos aos cantos do tabuleiro – 2

mãos nos cantos do tabuleiro – 3
 pausa – 4
 rodam tabuleiro – 1 2 3
 confirmam alinhamento do tabuleiro – 1 2 3 4
 passos em torno do sofá – 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e
 preparam-se para sentar – 3 4
 sentam-se – 1
 pausa - 2 3
 cruzam perna – 1 2
 voltam-se para as mesinhas + mãos nas mesinhas – 3 4
 pausa - 1
 vão buscar chávena – 2 3
 pousam chávena – 1
 vão buscar bule – 2 3
 mão na tampa do bule - 4
 vertem água na chávena – 1 2
 suspendem – 3
 vertem mais água com movimento ascendente – 1 2 (3)
 suspendem – 4
 pousam bule no tabuleiro – 1

1ª VEZ

vão buscar açucareiro – 2 3
 pousam-no na mesa – 1
 volta com a colher no açúcar – 2
 batem 2x com a colher no bordo do açucareiro – 3 e
 levam colher à chávena – 4
 põem açúcar – 1
 batem 3x no bordo da chávena – 2 e 3

arrumam:

colher dentro do açucareiro – 1
 colher bate no bordo do açucareiro – e

pegam no açucareiro arrastando-o na mesa – 2

levam açucareiro ao tabuleiro – 3 4

pausam açucareiro no tabuleiro – 1

pegam na colher do pires – 2 (3)

mexem açúcar na chávena – 1 e 2 e 3 e 4 e

pousam colher no pires – 1

pegam na chávena – 2

voltam-se de frente – 3

inspiram – 1 2

expiram – 3 4

bebem – 1 2

CARETA I – 3 1 2 3 4 1 2 (3)

desfazem + pousam chávena – 1 (2)

2ª VEZ

1ª colher

pegam no açucareiro – 3 4

pousam-no na mesa – 1

volta com a colher no açúcar – 2

batem 2x no bordo – 3 e

levam colher à chávena – 1

põem açúcar – 2

batem 3x no bordo da chávena – 3 e 4

2ª colher

colher dentro do açucareiro – 1

batem 2x no bordo – 2 e

levam colher à chávena – 3

põem açúcar – 1

batem 3x no bordo da chávena – 2 e 3

arrumam:

colher dentro do açucareiro – 4

colher bate no bordo – e

pegam no açucareiro, arrastando-o – 1

levam-no ao tabuleiro – 2 3

pousam açucareiro – 1 (2)

pegam na colher do pires – 3 (4)

mexem açúcar – 1 e 2 e 3 e

pousam colher no pires – 1

pegam na chávena – 2

voltam-se de frente – 3 4

inspiram – 1 2

expiram – 3

bebem – 1 2

CARETA II – 3 4 1 2 3

desfazem + pousam chávena – 1 (2)

3ª vez

1ª colher

pegam no açucareiro – 3 4

pousam-no – 1

volta com a colher no açúcar – 2

batem 2x no bordo – 3 e

levam colher à chávena – 1

põem açúcar – 2

batem 3x no bordo da chávena – 3 e 4

2ª colher

volta com a colher no açúcar – 1

batem 2x no bordo do açucareiro – 2 e

levam colher à chávena – 3

põem açúcar – 1

batem 3x no bordo da chávena – 2 e 3

3ª colher

volta com a colher no açúcar – 4

batem 2x – 1 e

levam colher à chávena – 2

põem açúcar – 3

batem 3x no bordo da chávena – 1 e 2

arrumam:

colher dentro do açucareiro – 3

colher bate no bordo do açucareiro – e

pegam no açucareiro – 4

levam-no ao tabuleiro – 1 2 3

pousam-no – 1 (2)

pagam na colher do pires – 3 (4)

mexem açúcar – 1 e 2 e 3 e

pousam colher no pires – 1

pegam na chávena – 2

voltam-se de frente – 3 4

inspiram – 1 2

expiram – 3

bebem – 1 2

CARETA III – 3 4 1 2 3

pousam chávena – 1 (2)

UM

4ª VEZ

1ª colher

pega no açucareiro – 3 4

pousa-o – 1

volta com a colher no açúcar – 2

bate 2x no bordo do açucareiro – 3 e

leva colher à chávena – 1

põe açúcar – 2

bate 3x no bordo da chávena – 3 e 4

2ª colher

volta com a colher no açúcar – 1

bate 2x no bordo do açucareiro – 2 e

leva colher à chávena – 3

põe açúcar – 1

bate 3x no bordo da chávena – 2 e 3

3ª colher

volta com a colher no açúcar – 4

bate 2x no bordo do açucareiro – 1 e

leva colher à chávena – 2

põe açúcar – 3

bate 3x no bordo da chávena – 1 e 2

4ª colher

volta com a colher no açúcar – 3

bate 2x no bordo do açucareiro – 4 e

leva colher à chávena – 1

põe açúcar – 2

bate 3x no bordo da chávena – 3 e 1

arruma:

colher dentro do açucareiro – 2

colher bate no bordo do açucareiro – e

pega no açucareiro – 3

leva-o ao tabuleiro – 4

pousa-o – 1 (2)

pega na colher do pires – 3

mexe açúcar – 1 e 2 e 3 e 4 e 1 e 2 e 3 e

pousa colher no pires – 1

pega na chávena – 2

volta-se de frente – 3 4

bebe – 1 2

cospe chá + pousa chávena – 3

ergue-se – 1 2 3 4

DOIS

4ª VEZ

1ª colher

pega no açucareiro – 3 4

pousa-o – 1

volta com a colher no açúcar – 2

bate 2x no bordo do açucareiro – 3 e

leva colher à chávena + suspende – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

leva colher ao açucareiro – 1

despeja açúcar – 2

bate 2x no bordo – 3 e

colher dentro do açucareiro – 1

colher bate no bordo – e

pega no açucareiro arrastando-o na mesa – 2

leva açucareiro ao tabuleiro – 3 4 1 2 3

pousa açucareiro – 1

pega na colher do pires – 2

mexe açúcar – 3 e 4 e 1 e 2 e 3 e

pousa colher no pires – 1

pega na chávena – 2

volta-se de frente – 3

vai beber – 4

hesita – 1 2 3 1 2 3 4

bebe – 1 2

expressão de agrado – 3 1 2

pousa chávena – 3 4

limpam boca lado fora – 1 2

limpam lado dentro – 3

pegam na chávena – 1
 levam-na ao tabuleiro – 2 3
 pousam-na no tabuleiro – 4
 voltam-se de frente, mãos nos joelhos – 1 2 3
 inspiram – 1 2
 expiram – 3 4
 descruzam pernas – 1 2
 levantam-se – 3
 olham tabuleiro – 1
 voltam-se de frente para as mesinhas (de costas para o público) – 2 3
 pausa - 4
 movimento dos braços – 1
 mãos aos cantos dos tabuleiros – 2
 pausa – 3
 rodam tabuleiro – 1 2 3
 pegam no tabuleiro – 4
 passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e
 pausa – 3 4
 arrumam tabuleiro – 1 2 3
 erguem-se – 1 2
 voltam-se de frente – 3 4
 inspiram – 1 2
 expiram – 3
 passos para o sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e
 preparam-se para sentar – 1
 sentam-se – 2 (3)

CARTA II

olhos fora – 1 2 3 4
 olhos dentro – 1 2 3
 olhos fora – 1 2 3 4
 olhos dentro - 1 2 3

olhos mais dentro + inspiração – 1 2 3 4
 olhos fora + expiração – 1 2 3
 mão à carta (até à mesinha) - 1 2 3 4
 mão à carta (desliza pela madeira até chegar) - 1 2 3
 surpresa – 1
 pausa - 2 3 4
 mão regressa – 1
 pausa - 2 3
 mão à carta – 1
 pausa - 2 3 4
 arrastam carta – 1 2 3
 voltam a arrastá-la para o sítio inicial – 1
 mãos aos joelhos – 2
 pausa – 3 4
 inspiram – 1 2 3
 expiram – 1 2 3 4
 preparam-se para levantar – 1 2
 levantam-se – 3
 passos até ao canto do sofá – 1 2 3 4
 voltam-se para a carta – 1
 pausa – 2 3
 pensam – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4
 ideia – 1
 pausa – 2 3
 passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 4 e
 procuram livro – 1 2 3
 pegam no livro – 1 2
 voltam-se de frente – 3 4
 observam-no – 1 2 3
 sopram pó – 1

MÚSICA DESAPARECE

Inglês**On The Origin of Species Or The Preservation of Favoured Races in the Struggle For Life**

Charles Darwin

October 1859

When we look to the individuals of the same variety or sub-variety of our older cultivated plants and animals, one of the first points which strikes us, is, that they generally differ much more from each other, than do the individuals of any one species or variety in a state of nature. (...)

It seems pretty clear that organic beings must be exposed during several generations to the new conditions of life to cause any appreciable amount of variation; (...)

Geoffroy St. Hilaire's experiments show that unnatural treatment of the embryo causes monstrosities; and monstrosities cannot be separated by any clear line of distinction from mere variations. (...)

Habit also has a decided influence; (...) for instance, I find in the domestic duck that the bones of the wing weigh less and the bones of the leg more, in proportion to the whole skeleton, than do the same bones in the wild-duck; and I presume that this change may be safely attributed to the domestic duck flying much less, and walking more, than its wild parent. (...)

The laws governing inheritance are quite unknown; no one can say why the same peculiarity in different individuals of the same species, and in individuals of different species, is sometimes inherited and sometimes not so; (...)

When under nature the conditions of life do change, variations and reversion of character probably do occur; but natural selection (...) will determine how far the new characters thus arising shall be preserved. (...)

SELECTION

(...) One of the most remarkable features in our domesticated races is that we see in them adaptation, not indeed to the animal's or plant's own good, but to man's use or fancy. (...) The key is man's power of accumulative selection: nature gives successive variations; man adds them up in certain directions useful to him. (...)

Variability is governed by many unknown laws, more especially by that of correlation of growth. (...) Over all these causes of Change I am convinced that the accumulative action of Selection, whether applied methodically and more quickly, or unconsciously and more slowly, but more efficiently, is by far the predominant Power.

Português**A Origem das Espécies Ou A Preservação das Raças Favorecidas na Luta Pela Sobrevivência**

Charles Darwin

Outubro

1859

Quando observamos indivíduos pertencentes à mesma variedade ou sub-variedade dos animais e plantas que há mais tempo criamos ou plantamos, uma das primeiras coisas que nos capta a

atenção é o facto de que diferem muito mais uns dos outros que os indivíduos de qualquer espécie ou variedade em estado selvagem.

Parece ser bastante claro que os seres vivos têm de estar expostos durante várias gerações às novas condições de vida para que se produza qualquer variação significativa.

As experiências de Geoffroy St. Hilaire demonstram que embriões sujeitos a condições não naturais dão origem a aberrações; e as aberrações não podem ser distinguidas de forma precisa de meras variações.

O hábito tem também uma influência decisiva.

Por exemplo, observo, nos patos domésticos, que, em proporção à totalidade do esqueleto, os ossos das asas pesam menos e os ossos das pernas mais do que pesam os mesmos ossos no pato selvagem. E presumo que esta alteração se pode atribuir seguramente ao facto de o pato doméstico voar muito menos e caminhar mais que o seu parente selvagem.

As leis que regulam a hereditariedade são na sua maioria desconhecidas; ninguém sabe dizer por que razão uma determinada peculiaridade em diferentes indivíduos da mesma espécie, ou em indivíduos de diferentes espécies, umas vezes é herdada e outras não.

Quando as condições naturais se alteram, ocorrem provavelmente variações e reversões dos caracteres; mas a selecção natural irá determinar até que ponto os novos caracteres emergentes serão preservados.

SELECÇÃO

Uma das particularidades mais notáveis das nossas raças domesticadas é que vemos nelas adaptação, não em benefício próprio do animal ou da planta, mas sim da necessidade ou capricho do homem.

A chave está no poder que o homem tem para efectuar uma selecção cumulativa: a natureza oferece variações sucessivas; o homem acumula-as em certas direcções que lhe são úteis.

A variabilidade rege-se por muitas leis desconhecidas, especialmente pela da correlação de crescimento.

De todas estas causas de mudança, estou convencido de que a acção cumulativa da selecção, seja aplicada metódica e mais rapidamente, ou mais lenta e inconscientemente, mas de forma mais eficaz, é de longe a força predominante.

MÚSICA RECOMEÇA

colocam marcador do livro – 1 2 3 4

fecham livro – 1

pausa – 2 3

inspiram – 1 2

expiram – 3 4

descruzam pernas – 1 2

levantam-se – 3

passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 4 e

arrumam livro – 1 2 3

erguem-se – 1 2

voltam-se de frente – 3 4

inspiram – 1 2

expiram – 3

passos para o sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e

preparam-se para sentar – 1

sentam-se – 2 (3)

CARTA III

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro – 1 2 3

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro - 1 2 3

olhos mais dentro + inspiração – 1 2 3 4

olhos fora + expiração – 1 2 3

mão à carta (até à mesinha) - 1 2 3 4

mão à carta (desliza pela madeira até chegar) - 1 2 3

surpresa – 1

mão regressa – 1

pausa - 2 3

mão à carta – 1

pausa - 2 3 4

arrastam carta – 1 2 3

voltam a arrastá-la para o sítio inicial – 1

trazem-na para a frente da cara – 2

pausa – 3 4

outra mão no envelope – 1 2 3

levantam pestana do envelope – 1 2 3 4

afastam carta – 1 2 3

levam carta à mesinha – 1
 pousam-na – 2
 abrem porta da mesinha – 3
 vasculham – 4 1 2
 encontram garrafa – 3
 tiram garrafa – 1
 desenroscam tampa – 2 3 4
 bebem – 1 2 3
 observam garrafa + vocalizo (está vazia) – 1 2
 agitam garrafa no ar – 3 4
 enroscam tampa – 1 2 3
 colocam garrafa dentro da mesinha – 1 (2)
 mão na porta – 3
 fecham-na violentamente – 4
 observam carta – 1 2 3
 pegam na carta – 1
 voltam-se de frente – 2
 pegam só com uma mão – 3 (4)
 voltam a colocá-la no sítio inicial – 1
 voltam-se de frente, mãos aos joelhos – 2 3
 olham comando – 1
 olham melhor – 2 3 4
 pegam no comando – 1
 voltam-se de frente – 2
 ajeitam-se no sofá – 3

LIGAM TELEVISÃO + MÚSICA DESAPERECE – 1

ZAPPING

1. Folclore
2. Pom Pom
3. Publicidade Laca Sunsilk
4. Canção de Lisboa
5. Tom Sawyer
6. Laranja Mecânica

7. Persona
8. Os Jovens Heróis de Shaolin
9. Publicidade Nespresso
10. Dartação
11. Opening Night
12. Casablanca
13. A Rosa Púrpura do Cairo
14. Salazar I
15. Em Busca das Maravilhosas Cidades do Ouro
16. Taxi Driver
17. Comunicado MFA
18. Taxi Driver
19. Em Busca das Maravilhosas Cidades do Ouro
20. Salazar II
21. Em Busca das Maravilhosas Cidades do Ouro
22. Taxi Driver
23. A Dupla Vida de Véronique
24. Pantera Cor-de-Rosa
25. O Senhor dos Anéis
26. Aniki Bobó
27. Fight Club

abrem gaveta durante som da porta do elevador no filme

observam interior da gaveta

“You shot yourself” – olham de novo para a televisão

durante a música – movimento lento de tirar a mão da gaveta até ficarem de frente

depois do 3º “Where is my mind”

MÚSICA REGRESSA + fecham gaveta – 1

pausa – 2 3 4

voltam-se de frente + ajeitam-se no sofá – 1 2 3

passam comando para a outra mão – 1

arrumam comando – 2 3 4

re-ajustam luz dos candeeiros – 1 2

voltam-se de frente, mãos nos joelhos – 3

CARTA IV

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro – 1 2 3

olhos fora – 1 2 3 4

olhos dentro - 1 2 3

olhos mais dentro + inspiração – 1 2 3 4

olhos fora + expiração – 1 2 3
mão à carta (até à mesinha) - 1 2 3 4
mão à carta (desliza pela madeira até chegar) - 1 2 3
surpresa – 1
mão regressa – 1
pausa - 2 3
mão à carta – 1
pausa – 2 3 4
arrastam carta – 1 2 3
voltam a arrastá-la para o sítio inicial – 1
trazem-na para a frente da cara – 2
pausa – 3 4
outra mão no envelope – 1 2 3
levantam pestana do envelope – 1 2 3 4
afastam carta – 1 2 3
levam carta à mesinha – 1
pousam-na – 2
ideia – 3 4
calçam sapatos – 1 2 3 4 1 2 3
preparam-se para levantar – 1 2
levantam-se – 3
passos para o armário – 1 e 2 e 3 e 4 e
abrem gaveta – 1
vasculham – 2 3 1 2 3 4 1 2 3
pegam na fotografia – 1
erguem-se – 2 3 4
olham fotografia na parede – 1 2 3
olham fotografia na mão – 1 2 3 4
olham carta – 1 2 3
olham fotografia na mão – 1 2
olham fotografia na parede – 3 4

olham carta – 1

voltam-se para a carta – 2 3

pausa – 1 2 3 4

vão arrumar fotografia na gaveta + detêm-se – 1

observam interior da gaveta – 2 3

largam fotografia dentro da gaveta + tiram garrafas de bolso – 1

voltam-se de frente – 2

desenroscam tampa – 3

bebem – 4

pausa – 1 2

bebem – 3 1

enroscam tampa – 2

arrumam garrafa – 3

fecham gaveta – 4

passos para o sofá – 1 e 2 e 3 e

pegam na carta – 1

sentam-se – 2

levantam pestana do envelope – 3 4

tiram carta de dentro do envelope – 1 2 3

pousam envelope na mesa – 1

desdobram carta abanando-a – 2 3 4

lêem – 1 2 3 1 2 3

surpresa – 4

olham em frente – 1 2 3

amarrotam carta – 1 2 3 4

atiram-na – 1

observam percurso da carta que chega do outro lado – 2 3

QUEBRA DA SIMETRIA + SAI METRÓNOMO

observam carta no chão – 1 2 3 4 1 2 3

procuram outra carta no chão – 1 2 3 4 1 2 3

vêm-se uma à outra – 1 2 3 4 1 2 3

UM

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha carta do lado de DOIS – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha espaço de DOIS – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha DOIS – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha carta – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

senta-se no sofá – 1 2 3 4 1 2 3

DOIS

olha UM – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha carta do lado de UM - 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha carta do lado de UM – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha espaço de UM – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olha UM – 1 2 3 4 1 2 3

olha em frente – 1 2 3 4 1 2 3

olham-se uma à outra – 1 2 3 4 1 2 3

erguem-se de frente uma para a outra – 1 2 3 4 1 2 3

vão buscar cartas ao chão – 1 2 3 4 1 2 3

lêem carta uma da outra – 1 2 3 4 1 2 3

olham-se uma à outra – 1 2 3 4

lêem carta – 1 2 3 1 2 3 4

olham-se uma à outra – 1 2 3

dobram carta – 1 2 3 4 1 2 3

pegam no envelope – 1

metem carta dentro do envelope – 2 3 4 1 2 3

observam envelope – 1 2 3 4

beijo no envelope – 1

olham-se uma à outra – 2 3

pousam envelope no sítio inicial – 1 (2)

levantam-se de frente uma para a outra – 3 4 1 2 3

dois passos em frente – 1 e 2

detêm-se – 3 4

vão dar outro passo (detêm-se) – 1 (2 3)

movimento de dar outro passo em frente – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

UM

avança para o espaço de DOIS – 1

olha à sua volta – 2 3

observa plateia – 1 2 3 4 1 2 3

observa DOIS – 1 2 3 4 1 2 3 (10x)

reação à arma apontada – 1

pausa – 2 3 4

movimento cabeça – 1

pausa – 2 3

baixa-se para ver debaixo do sofá – 1 2 3 4

arrasta sofá – 1 2 3 4 1 2 3

ergue-se – 1 2 3 4

olha DOIS – 1 2 3

BLACK OUT – 1 2 3 4 1 2 3

LUZ + UM DEITADA NO CHÃO – 1 2 3 4 1 2 3

levanta-se – 1 2 3 4

arrasta sofá – 1 2 3

abre gaveta – 1

tira lenço + limpa baton + fecha gaveta – 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

DOIS

recua + dá a volta ao sofá – 1 e 2 e 3 e

detém-se na divisão das salas – 4 1 2 3

avança para o aparador – 1 2

observa UM – 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2

observa aparador – 3 4

mexe no livro – 1 2 3

pega na chávena + olha UM – 1 2 3 4 1 2 3

bebe chá – 1

cospe-o – 2

observa UM – 3 4

arruma chávena – 1 2 3

avança para a gaveta – 1 2 3 4

abre-a – 1 2 3

olha UM – 1 2 3 4

tira a fotografia – 1 2 3

observa-a – 1 2 3 4

olha UM – 1 2 3 1 2 3 4

guarda fotografia – 1 (2)

fecha a gaveta – 3

avança para o sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e

olha UM – 1 2 3

olha para a gaveta da mesinha – 1 2

olha UM – 3 4

olha para a gaveta – 1 2

abre-a – 3 1 2

tira a pistola – 3 4

aponta-a a UM – 1 2 3

aponta para debaixo do sofá – 1

pausa – 2 3 4

aponta de novo – 1

pausa – 2 3

BLACK OUT – 1 2 3 4 1 2 3

LUZ + UM DEITADA NO CHÃO – 1 2 3 4 1 2 3

pausa com o braço em baixo – 1 2 3 4

tira baton da gaveta + pinta lábios borratados + fecha gaveta – 1 2 3 1 2 3 4

combinam recomeçar + voltam-se de frente – 1 2 3

RECOMEÇAM

BLACK OUT- 1 2 3 4 1 2 3

passos para o armário + fade in de luz – 1 e 2 e 3 e 4 e

mãos à maçaneta – 1 2 3

abrem o armário – 1 2 3 4

mãos dentro – 1 2 3

VÍDEO (cross-fade com papel de parede)

vasculham – 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

apanham verniz – 1 2 3

trazem para fora – 1 2 3 4

beijo – 1 2 3

passos para sofá – 1 e 2 e 3 e 4 e

preparam-se para sentar – 1 2

sentam – 3

agitam verniz nas palmas das mãos – 1 2 3 4

movimento para pousar – 1 2 3

pousam – 1

desenroscam tampa – 2 3

afastam frasco – 4

pousam outra mão na mesa – 1

molham pincel – 2 e

retiram excesso – 3

mostram pincel – 1
 vão pintar unha do polegar – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do indicador – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do médio – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do anelar – 2 3 4 1 2 3
 pintam – 1
 vão ao frasco – 2 3 4 1
 molham pincel – 2 e
 retiram excesso – 3
 mostram pincel – 1
 vão pintar unha do mindinho – 2 3 4
 hesitam - 1 2 3
 preparam-se para pintar (inspiram) - 1
 preparam-se para pintar (glote + movimento pulso) - 2 3 4
 levam pincel à unha – 1 2 3
 pintam – 1

DOIS (erra)

leva pincel ao frasco – 2 3

volta-se de frente - 4

observa a mão – 1

traz a mão para perto da cara + vocaliza um “não” quase imperceptível – 2 3

limpa unha de um lado – 1 2

limpa do outro lado – 3 4

UM (pinta com sucesso)

leva pincel ao frasco – 2 3

volta-se de frente - 4

observa a mão + vocaliza um “sim” quase imperceptível – 1

saúda o trabalho conquistado – 2 3 1 2 3 4

FADE OUT DE LUZ E SOM DURANTE OS DOIS ÚLTIMOS COMPASSOS

5. Mise-en-Abîme

Como qualquer outro processo criativo, o espectáculo “DOIS” é produto de expectativas e de constrangimentos.

O primeiro desses constrangimentos prende-se com a falta de financiamento para o projecto, facto que condiciona um trabalho de produção eficaz. O facto de estar envolvida no processo criativo impossibilitou a pesquisa de apoios financeiros completos ao do FITEI e a apresentação de candidaturas a outras entidades. Por outro lado, a co-produção com o festival traduziu-se em metade da verba esperada, que de qualquer forma só me foi entregue depois da estreia do espectáculo.

Apesar de este trabalho ter sido construído no âmbito de um projecto final de Mestrado, todos os elementos envolvidos são profissionais das suas áreas artísticas e o compromisso com o festival obrigou-me a encará-lo de um ponto de vista profissional. A dificuldade de trabalhar sem verbas para a produção e honorários dificultou o objectivo inicial de estabelecer um método de trabalho interdisciplinar que funcionasse em pleno, com grande parte dos elementos da equipa a trabalhar noutros projectos.

O facto de não conseguir garantir retorno financeiro pelo seu trabalho impossibilitou um trabalho continuado na presença das duas actrizes e a construção da partitura com base na articulação das potencialidades dos dois corpos. Esta questão obrigou uma das actrizes a um processo exaustivo, demasiado longo e de constante repetição, e a outra à aprendizagem de uma partitura que foi em grande parte construída na sua ausência e para um corpo que não era o seu, o que dificultou essa aprendizagem, obrigando muitas vezes a alterações de pormenor da partitura original e a uma gestão das diferenças das actrizes, nem sempre bem conseguida.

No entanto, a exaustão a que primeira actriz foi sujeita revelou-se, na verdade, responsável por lhe permitir libertar-se da estrutura rígida da partitura de movimento, começando a habitá-la de forma natural e a apresentar soluções e propostas de interpretação efectivamente justas para a dramaturgia desenvolvida, mas nem sempre fáceis de integrar pela segunda.

O que à partida parece constituir-se como um entrave castrador do trabalho de uma das actrizes levou-a, no entanto, a um “estado” perante o trabalho que lhe permitia focar-se em pleno na interpretação da personagem, estando o seu movimento já perfeitamente integrado, mas nem sempre foi possível tirar proveito das suas propostas.

Uma delas, que foi mantida no objecto final, corresponde ao momento em que vocaliza as notas do metrónomo (14'33" do registo vídeo – anexo II). O som do metrónomo tem uma função completamente diferente do da amplificação das acções em cena: não pertence à acção dramática, apesar de lhe ser complementar. O facto de o integrar na sua interpretação revela uma preocupação com a exposição do objecto artístico como uma construção que se alicerça precisamente na tensão entre realidade e ficção que está na base da dramaturgia do espectáculo.

Também não foi possível integrar no espectáculo algumas das ideias originais para a cenografia.

Perseguindo a ideia de que o espectáculo se desenvolve num espaço onírico que, tendo alguma correspondência com a realidade, contém elementos que provocam estranheza, pretendi apresentar em cena uma perspectiva falsa, nomeadamente no móvel de apoio, na parede lateral de cada uma das salas, dando a ilusão de que a sala seria muito comprida. A deslocação das personagens no espaço seria responsável por quebrar essa ilusão para o público, revelando um espaço irreal, onírico, com o intuito de expor, uma vez mais, a tensão das linguagens artísticas e de provocar a consciência do jogo entre realidade e ficção: um objecto que parecesse muito pequeno por parecer estar muito longe, revelar-se-ia ser efectivamente muito pequeno pelo seu manuseamento pelas personagens.

Outra seria a possibilidade de fazer a máscara de 16:9 (formato de imagem mais usado em cinema) fechar-se até enquadrar a personagem UM num plano americano (que enquadrasse a personagem da cabeça até aos joelhos), no momento em que toma consciência da plateia à sua frente. Foi construída uma maquete e desenvolvido um sistema funcional, que não chegou a ser construído por não haver verba para materiais nem para poder ter um cenógrafo dedicado em exclusivo a esta produção.

Um outro constrangimento, de outra ordem, prende-se com facto de querer trabalhar uma simetria rigorosa com duas atrizes gémeas com qualidades de movimento absolutamente diferentes: enquanto uma das atrizes se movimenta com o centro deslocado atrás, de forma mais leve e fluida, outra desloca-se com o peso mais centrado, de forma mais pesada e com movimentos mais interrompidos, o que lhe permite um controlo mais preciso da motricidade global, mas mais difícil nos movimentos mais pequenos e delicados. Um exemplo disso é o trabalho das mãos, que são mais expressivas numa actriz do que na outra. No entanto, ambas têm pouca consciência desta parte do corpo, o que obrigou a um trabalho de grande pormenor, principalmente nas sequências do verniz e do chá.

Apesar de tudo, julgo que este projecto reflecte, de forma global, o processo de investigação prática e os objectivos iniciais: o espectáculo "DOIS", mais do que responder às questões da

inevitabilidade do tempo e da construção identitária, apresenta-as, tanto na sua forma como no seu conteúdo, como um problema, enuncia-as sem avançar respostas.

A questão das linguagens artísticas em confronto, é concretizada em opções como a da utilização da máscara de 16:9 à boca de cena, que remete para o cinema, apesar de estar montada num palco de teatro e de o espectáculo ser representado ao vivo. As referências cinematográficas usadas na cena do *zapping* (20'53" do registo vídeo – anexo II) remetem também para essa tensão: as personagens estão num palco de teatro, a ver cinema, num ecrã de televisão que está colocado no centro da máscara 16:9. Acontece, inclusivamente, a acção dramática ser influenciada pela acção dos filmes, por exemplo: as personagens baixam a luz dos candeeiros das mesinhas de apoio (24'48" do registo vídeo – anexo II) ao mesmo tempo que, em "A Rosa Púrpura do Cairo" (Allen, 1985), Tom Baxter pergunta a Cecilia: "(...) Where's the fade out? (...)". (ibidem); o som da porta do elevador a fechar, em "Fight Club" (Ficher, 1999), coincide com o som da abertura das gavetas das mesinhas de apoio em cena (28'58" do registo vídeo – anexo II). Aí dentro está o revólver com que DOIS matará UM (37'40" do registo vídeo – anexo II), uma arma idêntica à que o narrador do filme usa para se libertar, nesta cena do filme, do seu alter-ego.

A utilização do vídeo em cena tem também uma função semelhante: o papel de parede remete para um cenário de teatro burguês – mas é projectado em cena –, sendo ocasionalmente substituído por planos de pormenor das mãos dentro dos aparadores, solução que pertence ao domínio do cinema.

A própria abordagem do som foi desenvolvida em dois planos: o metrónomo e a música não pertencem à acção dramática, tendo a função de fazer imergir o público no carácter ritualista e obsessivo da encenação coreográfica, enquanto que os sons de cena foram tratados de um ponto de vista cinematográfico, sendo possível, pela sua amplificação e pela forma como são reproduzidos no sistema de som da sala, termos consciência de sons de outra forma inaudíveis num teatro.

O espectáculo "DOIS" apresenta-se, assim, como produto de uma construção que emerge da articulação das linguagens do Teatro, do Cinema, do Som e da Luz, ao mesmo tempo que apresenta um universo absurdo de personagens cuja identidade é indissociável das suas memórias, sejam elas reais, criteriosamente seleccionadas, ficcionadas, ou ainda qualquer coisa sem materialização, perdida num tempo diferente do da acção dramática.

6. Lista de Referências

- Aristóteles (2008). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira da edição de 1965)
- Ayre, D. (2011, Agosto 6). Part 2 - Opening Night - Ben Gazzara & Gena Rowlands. (Ficheiro Vídeo). Recuperado em 20 Novembro 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=t407tuHH3bs>
- Allen, W. (Realizador). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [DVD]. Portugal: Lusomundo.
- Bergman, I. (2006). *Fanny e Alexandre*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Bergman, I. (2014, Maio 24). *Persona* – Ingmar Bergman – 1966 – English and French Subtitles. [Ficheiro Vídeo]. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=607KsgAfZAM>
- Caplan, E. (Realizador). (1993). *Beach Birds For Camera* [DVD]. New York: Electronic Arts Intermix, Alexander Street Press.
- Cassavetes, J. (Realizador). (1977). *Opening Night* [DVD]. Portugal: Avalon/Fnac
- Doncheva, A. (2012). *Beckett and Carroll: A Violent Denial of Personal Identity*. Sofia. Recuperado em 25 Novembro de 2014 de <http://philosophy-e.com/beckett-and-carroll-a-violent-denial-of-personal-identity/#fnref-1331-14>
- Esslin, M. (1991) *The Theatre of the Absurd*, Londres: Penguin Books.
- Fincher, D. (Realizador). (1999). *Fight Club* [DVD]. Portugal: Filmes Castello Lopes
- Kieslovski, 1991
- Kieslovski, K. (realizador). (1991). *The Double Life os Veronique* [DVD].
- Maude, U. (2009). *Crazy Inventions: Beckett on TV*. Journal of Beckett Studies. Volume 18, 1-9. Edimburgo: Edinburg University Press. Recuperado em 27 de Setembro de 2015 de <http://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/E0309520709000235>
- Tavares, G. M. (2013). Onde se Pensa?. *Visão*, 22 de Agosto de 2013, 8.

Anexo I

GUIÃO

TÍTULO: DOIS

PERSONAGENS: UM E DOIS (em tudo idênticas, à excepção da falta de um brinco à personagem UM).

O espaço da acção lembra um palco de teatro, cujo cenário representa as salas de estar dos apartamentos de UM (à direita, do ponto de vista do espectador) e de DOIS (à esquerda, do ponto de vista do espectador).

Toda a acção se passa nessas salas, que são absolutamente simétricas e divididas por uma linha imaginária.

Em cada sala há um sofá antigo, amarelado e um pouco gasto, com um televisor em frente e uma mesinha de apoio ao lado, em cima da qual está o comando da televisão. Atrás do sofá há um aparador de madeira, em cima do qual estão pousadas várias molduras com retratos das personagens e uma estatueta do *Cristo Redentor*.

Mais acima, na parede, há um pequeno armário com duas portas.

Nas paredes laterais de cada sala há uma janela grande, aberta, com cortinas antigas, translúcidas, com acabamento rendilhado.

Junto a cada janela há um outro armário, em cima do qual há um telefone analógico antigo, preto, e mais uma moldura, com o retrato da personagem ao lado de alguém que se pressupõe ser a sua mãe.

Atrás dos sofás e ao lado dos armários grandes estão as portas de entrada dos apartamentos.

As salas são decoradas com papel de parede esverdeado com padrão floral e o chão é de madeira escura.

O ambiente geral dos apartamentos remete para os anos 60, e provoca uma sensação de abandono, uma vez que os elementos estão gastos e empoeirados.

Durante as primeiras 6 cenas, UM e DOIS executam as mesmas acções, exactamente ao mesmo tempo, movimentando-se de forma simétrica. Na cena 7, um acaso (uma rajada de vento) quebra a simetria, que só será retomada na cena 12 e que se estenderá até ao final do filme.

CENA 01 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / ARMÁRIO DE PAREDE
--

Negro.

UM abre a porta do armário de parede. Ponto de vista do interior do armário, com dezenas de frasquinhos de verniz vermelho, todos iguais, a formar uma fila. UM procura, hesita e, finalmente escolhe um deles.

DOIS, do seu lado, conclui o movimento e retira o frasco de verniz do armário. Fecha a porta do armário.

Negro.

Inclusão de ficha técnica.

CENA 02 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / APARADOR

UM desloca-se, com o frasco de verniz na mão, passando em frente às molduras. DOIS, num plano mais aproximado, conclui o movimento. Câmara pára numa das molduras, mostrando uma fotografia da personagem com o seu gato. A expressão é desolada e vazia.

Negro.

Inclusão de ficha técnica (continuação).

CENA 03 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ

Zoom out a partir da sombra debaixo do sofá, até enquadrar os pés de UM, que chega e pára em frente ao sofá. Num plano mais afastado vêem-se os pés e as pernas de DOIS.

DOIS vai pousar o verniz em cima da mesinha de apoio e UM conclui esse movimento. UM vai sentar-se no sofá. DOIS conclui o movimento.

Negro.

Inclusão de ficha técnica (continuação).

Close-up do frasco de verniz. UM pega no frasco e desenrosca a tampa. DOIS retira-a do frasco e começa a pintar uma unha.

Vários planos de UM e DOIS a pintarem as unhas.

Negro.

Inclusão de ficha técnica (conclusão).

DOIS enrosca a tampa do verniz e a mão de UM sai do plano. DOIS estende as mãos à sua frente e sacode-as, para secar o verniz. Observa as unhas e sorri.

Plano geral das duas salas, revelando a simetria, mostrando a existência de duas personagens idênticas, e pondo fim à estranheza causada pela edição. Ambas as personagens pousam as mãos no colo.

Surge o título do filme: DOIS.

UM pega no comando, liga a televisão e faz *zapping*. DOIS, ainda com o comando na mão, olha para UM de esquelha, volta-se de frente e olha de novo. UM e DOIS olham-se fixamente, irritadas com a simultaneidade dos seus movimentos.

Pousam o comando e levantam-se.

CENA 04 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / LINHA IMAGINÁRIA QUE SEPARA OS APARTAMENTOS

Dirigem-se uma à outra, junto à linha imaginária que separa os apartamentos e não a ultrapassando. Aproximam as caras e fazem gestos repentinos, tentando apanhar-se desprevenidas uma à outra. Nunca nenhuma consegue antecipar-se à outra e os seus gestos continuam absolutamente simultâneos, como se as personagens fossem espelhos. Esses gestos são rápidos e incluem expressões faciais que indiciam, inicialmente, impaciência, e depois uma raiva crescente.

Param de repente e viram as costas uma à outra.

CENA 05 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / APARADOR

Dirigem-se ao aparador de onde tiram uma garrafa de whisky. Repararam que está vazia.

O tempo começa a mudar: o céu escurece e começa a levantar-se vento, que abana as cortinas.

Ainda mais irritadas, atiram com a garrafa uma à outra. As garrafas voam e chocam exactamente acima da linha imaginária que separa os apartamentos, partindo-se. Os cacos espalham-se pelo chão, de forma absolutamente simétrica.

UM e DOIS estão cada vez mais tensas.

CENA 06 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / JANELA

O tempo está cada vez mais pesado.

UM e DOIS dirigem-se aos armários mais pequenos, junto às janelas. Abrem as gavetas e vasculham lá dentro, atirando papeis e pequenos objectos pelo ar. Encontram velhas garrafas de bolso. Bebem um golo. Atiram as garrafas para dentro da gaveta e fecham-na violentamente, fazendo a moldura cair ao chão e partir-se.

UM e DOIS apanham a fotografia.

Do lado de DOIS, vê-se um brinco no chão (o que falta a UM), junto ao armário.

As personagens olham a fotografia com nostalgia e tristeza.

De súbito, uma rajada de vento faz voar a fotografia de DOIS pela janela e a de UM para o espaço de DOIS. A fotografia cai no chão, junto ao sofá. **Quebra-se a simetria.**

CENA 07 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ DE DOIS

DOIS debruça-se para apanhar a fotografia de UM e apercebe-se de algo debaixo do sofá. Arrasta-o para trás, deixando a descoberto o desenho do contorno de um corpo, típico de um cenário de crime. Percebe-se nitidamente que se trata do seu corpo.

Com o movimento do sofá, o verniz que estava em cima da mesinha de apoio cai, espalhando pequenas manchas vermelhas junto à zona da cabeça, no desenho do corpo, no chão.

Enquanto DOIS arrasta o sofá, UM observa-a atentamente, por um breve momento.

CENA 08 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / APARADOR DE UM

UM dirige-se sorrateiramente ao aparador e pega na estatueta do Cristo Redentor.

CENA 09 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ DE DOIS

DOIS observa atónita a silhueta no chão.

Entretanto, sem que DOIS se aperceba, UM aproxima-se e golpeia-a violentamente na cabeça. Parte-se um braço da estatueta, que cai em cima do sofá, ficando entalado entre a almofada do assento e a do encosto. DOIS cai ao chão, exactamente no local da silhueta, que o seu corpo preenche com exactidão.

UM respira ofegante enquanto observa DOIS no chão.

UM acalma-se. DOIS prepara-se para se levantar.

CENA 10 — INT. DIA / SALA DE ESTAR / APARADOR DE UM

Ao aperceber-se de que DOIS se vai levantar, UM, à pressa, torna a colocar a estatueta em cima do aparador, esquecendo-se do braço que se partiu.

CENA 11 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ DE DOIS

DOIS levanta-se devagar, cambaleante, e com uma expressão ausente. Enquanto dá um passo em frente, UM arrasta o sofá, colocando-o na sua posição inicial.

CENA 12 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ

UM regressa à sua sala de estar, ao sofá, **retomando a simetria** com DOIS.

CENA 13 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / ARMÁRIO DE PAREDE

UM e DOIS dirigem-se ao armário de parede e retiram novamente um frasco de verniz.

CENA 14 – INT. DIA / SALA DE ESTAR / SOFÁ

UM e DOIS sentam-se no sofá e pintam as unhas.

FIM